REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...

ISSN: 2718-8310

BUSCANDO UN ARTE EN PRESENTE

À PROCURA DE UMA ARTE EM PRESENTE

SEARCHING FOR AN ART IN THE PRESENT

Oscar J. Ayala S.
Universidad del Tolima
ojayalas@ut.edu.co

Resumen

El arte, con sus disciplinas y lenguajes, ha construido —en el paso por las diferentes épocas en las que se ha delimitado su historia— modos y gestos que intentan traducir las expectativas que se acumulan en sociedades y comunidades para comprender las dimensiones del presente. Sin embargo, el paso entre cada época con sus contracciones, fricciones y ansiedades, transforman y erosionan sus propias comprensiones y efectos, dándole matices al hacer del arte que, en una falsa retórica argumentativa sobre la *representación*, pierde, muchas veces, perspectiva y profundidad con la cual (re)accionar ante la inminencia de un cambio que ya está con nosotros. Al proponer alternativas que orienten y conecten la *presencia del presente* con un presente que emerge del hacer del arte, se transita por una descripción del proceso artístico donde confluyen dos bloques de organización, el *qué se quiere decir* y el *cómo se dice*; y se analiza la conjunción que estos, en una retórica estética con la *representación* y la *reproducción*, para repensar la condición representable y reproducible del arte. Se expone que es en la sincronización entre el *qué* (concepto) y el *cómo* (medio), que el arte, sus disciplinas y lenguajes, logra un punto de coordinación entre espacio y tiempo para concretar en una pieza artística, el *presente* necesario que sea a la vez, la presentación unificada de los bloques organizativos y la presentación de ese presente con el podremos anticipar, con la fuerza del arte, los movimientos que como sociedad necesitamos para afrontar los cambios de este planeta mutable.

Palabras clave: Arte, representación, reproducción, presente, retórica/estética.

Resumo

A arte, com suas disciplinas e linguagens, construiu —ao atravessar as diferentes épocas em que sua história foi delimitada— modos e gestos que tentam traduzir as expectativas que se acumulam nas sociedades e comunidades para compreender as dimensões do presente. No entanto, a passagem entre

cada época, com as suas contracções, fricções e ansiedades, transforma e corrói os seus próprios entendimentos e efeitos, dando nuances ao fazer artístico que, numa falsa retórica argumentativa sobre a *representação*, perde muitas vezes perspetiva e profundidade para (re)agir perante a iminência de uma mudança que já está entre nós. Ao propor alternativas que orientam e ligam a *presença do presente* a um presente que emerge do fazer artístico, passa-se por uma descrição do processo artístico onde convergem dois blocos organizacionais, o *que se quer dizer e como se diz*; e analisa-se a conjugação destes, numa retórica estética com a *representação* e a *reprodução*, para repensar a condição representável e reproduzível da arte. Mostra-se que é na sincronização entre o *quê* (conceito) e o *como* (meio), que a arte, as suas disciplinas e linguagens, consegue um ponto de coordenação entre o espaço e o tempo para concretizar numa peça artística, o *presente* necessário que é ao mesmo tempo, a apresentação unificada dos blocos organizacionais e a apresentação desse presente com o qual podemos antecipar, com a força da arte, os movimentos de que necessitamos enquanto sociedade para fazer face às alterações deste planeta em mudança.

Palavras-chave: Arte, representação, reprodução, presente, retórica/estética

Abstract

Art, with its disciplines and languages, has constructed - as it has passed through the different epochs in which its history has been delimited - modes and gestures that attempt to translate the expectations that accumulate in societies and communities in order to understand the dimensions of the present. However, the passage between each epoch with its contractions, frictions and anxieties, transform and erode their own understandings and effects, giving nuances to the making of art that, in a false argumentative rhetoric about representation, often loses perspective and depth with which to (re)act in the face of the imminence of a change that is already with us. By proposing alternatives that orient and connect the presence of the present with a present that emerges from the making of art, we move through a description of the artistic process where two organisational blocks converge, what is to be said and how it is said; and we analyse the conjunction of these, in an aesthetic rhetoric with representation and reproduction, in order to rethink the representable and reproducible condition in art. It is exposed that it is in the synchronisation between the what (concept) and the how (medium), that art, its disciplines and languages, achieves a point of coordination between space and time to concretise in an artistic piece, the necessary present that is at the same time, the unified presentation of the organisational blocks and the presentation of that present with which we can anticipate, with the force of art, the movements that we as a society need to face the changes of this mutable planet.

Keywords: Art, representation, reproduction, present, rhetoric/aesthetics.

ISSN: 2718-8310

¿Cómo el arte, con sus disciplinas y sus lenguajes, puede hacer una lectura profunda del presente? Esta —quizás— es una cuestión que, como sociedad, debemos poner nuestra mayor atención para no eludir más su relevancia. La desmedida aceleración que le atribuimos al paso del tiempo conlleva una pérdida de la afinación necesaria con la cual enfrentar y comprender, detalladamente, los alcances a los que estamos y estaremos expuestos en un futuro, que ya, con estas tres primeras décadas del siglo XXI y con la larga tradición occidental compuesta y expuesta desde una imaginación construida casi que exclusivamente en esa América hollywoodense, nos lleva a simplificarlo en un matiz escatológico y apocalíptico. La recurrente condena al consumo (capitalista) propuesta en las denominadas redes sociales y la profusión exponencial de imágenes y su alta circulación en el ecosistema derivado de la Internet, ha contorneado una efectiva disipación de la imaginación bajo la adictiva actualización que genera el *doomscrooling*: la expectativa —y con ella nuestra experiencia— está atrapada en una red que sólo busca satisfacción inmediata y, por supuesto, en alterar y alternar la emoción sobre el pausado equilibrio que ofrece la crítica.

Estar en un *desplazamiento casi-que-infinito*, en ir de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba sin ni siquiera hallar un fondo, es un asunto del que tampoco logra escapar el arte. El arte, como otro de los componentes activos del entramado de una sociedad, también padece lo que la comunidad occidental capitalizada y conectada globalmente soporta: un paulatino pero consistente deterioro de la esfera pública. En palabras de Laura Perez-Altable (2024):

> *"... maximizar la participación a través de la personalización y la conformación de sesgos preexistentes crean un ambiente en el que narrativas simplificadas y cargadas de emoción predominan sobre el análisis detallado y fundamentado, promoviendo la normalización del discurso populista de extrema derecha en la esfera pública*" (p. 31).

Y es aquí donde toma radical importancia la meditación y formulación de preguntas sobre las formas de hacer del arte, de sus disciplinas y lenguajes, para buscar alternativas que lleven hacia una tajante aproximación a esas maneras con las que ha ido instalando la compresión del arte, principalmente en escuelas y universidades.

No es yendo de arriba hacia abajo (o de abajo hacia arriba), prediciendo ansiosamente la aparición de lo ya esperado y sabido —esa actualización que ya dejó de ser "innovación"—, que el arte puede encontrar un camino convincente para superar la estasis de enunciaciones y de tropos manidos. Es exponiendo sus intereses a la interrogación —abstracta— de lo que quizás no tiene un fin (Nancy, 2013) para ir a *contrapelo* y hallar los anclajes que apoyen su praxis en la búsqueda de ese presente que se nos escapa con cada imagen recurrente a la que acudimos para "representar" lo que ya sabíamos, que no es otra cosa que esa comprensión sobre ese entorno nuestro que ya está modificado y sobre esa certeza que nos muestra que no hay contención para el tiempo.

En lo que sigue, se hará una breve descripción y una apuesta alterna que intenta llamar la atención del arte, de sus artistas formados y en formación, y por supuesto, de sus artistas formadores, para invocar por un arte que haga una lectura profunda del presente para con ella abocar la aparición —o mejor, el acontecimiento— de un presente —hecho de arte— que presente comprensión cuando se presenta el

presente de una pieza de arte. Esperemos que podamos tener una revelación, así esta se nos muestre invisible. Será un tiempo para detenerse y detenernos otra vez a contemplar lo que ya es visible; o será como lo pregunta el pensador de los medios holandés Geert Lovink: *"¿Qué sucede después de que lo invisible se ha vuelto aparente y superamos el vacío del pensamiento*?" (Lonvik et al, 2024, p. 16).

Qué se quiere decir y cómo se quiere decir: bloques organizativos del hacer arte

Son muchas las estrategias que se han seguido para la enseñanza y aprendizaje del arte (y de las artes). Cada época ha tenido sus propias dinámicas con las cuales enmarca sus intereses y alcances de mediación entre cada uno de los aspectos que se ponen en consideración para la creación de esas obras que terminan actuando como ejemplares y para una siempre cambiante historia del arte. Crear y producir obras de arte es estar en relación sincrónica con las comprensiones sociales, económicas y/o políticas que cada época tiene y propone para continuar y para permanecer. Esto pone muchas veces en tensión, inicialmente, la aparición de las actualizaciones, tanto del arte como de su enseñanza y su aprendizaje, puesto que su estabilización se consolida paulatinamente y muchas veces, pasan algunas décadas para sentir realmente sus efectos.

Esta discrepancia en la asunción de las actualizaciones en los modos de producción del arte es la que permite construir algunas bromas, como aquella que hizo Alain en 1955 para la revista The New Yorker y que Ernest Gombrich (1998) resalta en su libro *Arte e ilusión* junto con la siguiente pregunta: *"¿Por qué diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos?"* (p. 3). La enseñanza y el aprendizaje del arte no está por fuera de las maneras como cada sociedad y cada época enfrentan sus vicisitudes, porque al ver en Alain la que sería una posible clase de arte en el antiguo Egipto con los "modos" como se enseñaba y aprendía el arte en la modernidad, hace que tanto Gombrich como nosotros, ahora, no dejemos de formularnos esta pregunta: *"¿les parecerán a futuras generaciones tan poco convincentes como nos parecen a nosotros las pinturas egipcias?"* (p. 3). Sin embargo, y a la luz de la (des)aceleración que se cierne sobre cada uno de nosotros, esta pregunta podríamos renovarla así: ¿será el arte convincente para las nuevas generaciones?

La persuasión del arte se supedita, en la actualidad, a un diálogo que pierde su magnitud en el momento en que se usa excesivamente el término *representación* para justificar todas y cada una de las decisiones que se toman para la realización de cualquier pieza artística. Esta condición que se ha acentuado en las últimas décadas —como se mencionó anteriormente— manifiesta la transformación que opera en el consenso informal y formal del arte (Melo, 2012) y las maneras cómo esa transformación es asumida por las escuelas de arte universitarias.

El hecho de que el término que caracteriza el diálogo entre artistas formadores y artistas en formación sea *representación* y, especialmente, con el tropo "yo quise representar aquí", ayuda a pensar que la alta circulación de imágenes visuales, de audio, textuales y audiovisuales que se proponen principalmente en Internet, han saturado los sentidos al punto que se ha producido una semantización que cuestiona el significado que se le había atribuido al término *representación*, el cual gira entre dos ejes. Uno desde el prefijo *re*:

ISSN: 2718-8310

> *"El re- del término 'representación' no es repetitivo, sino intensivo (para ser más precisos, el valor iterativo del prefijo* re- *en las lenguas latinas, se transforma a menudo en un valor intensivo o, como a veces se dice, 'frecuentativo'). La* repraesentatio *es una presentación recalcada (apoyada en su trazo o en su destinación: destinada a una mirada determinada"*
>
> Nancy, 2007, p. 36.

Y el otro, como lo resalta el profesor español Miguel Corella (2013) en su presentación del libro *La partición de las artes* de Jean-Luc Nancy con las mismas palabras del filósofo francés, desde *"el sentido primero de la palabra 'representación', puesta en presencia, intensidad de una representación en el deseo de sacar a la luz la presencia anterior a la luz"* (p. 21). Y es que la profusión masiva de *representaciones* hace que esa presentación iluminada e iterada que se hace para comprender y pensar el mundo, ya sólo se muestre en una hipérbole cuya naturaleza no es más que la del agotamiento: la representación ya no (me) representa.

Esta no-representación de la *representación*, permite pe(n)sar otras alternativas para la enseñanza y aprendizaje de las artes, siguiendo los trazos que se han manifestado en la ampliación y tránsito de las artes desde las bellas artes hasta las artes plásticas y visuales[1]. Aquí podemos encontrar indicios que esbozan: a). una manera en cómo —siguiendo aquí al pensador ruso Boris Groys (2016)—:

> *"Las nuevas generaciones de artistas profesionales encuentran acceso al sistema del arte fundamentalmente a través de la red de escuelas de arte y de programas educativos que se ha globalizado de manera creciente en las últimas décadas. Esta educación estética globalizada y bastante uniforme está basada en el mismo canon de vanguardia que domina otras instituciones del arte contemporáneo y que, por supuesto, incluyen no solo producción de arte de vanguardia sino también arte que se produjo después en la misma tradición de la vanguardia"* (p. 103).

Y b). en cómo la traducción de todas estas apuestas es asumida por las universidades, reflejadas en planes de estudio y acreditadas —positiva o negativamente— tanto por artistas formadores como por artistas en formación.[2]

El reconocimiento de estos indicios permite a su vez proponer una organización de elementos para repensar el proceso de producción de piezas de arte, concentrándose en dos grandes bloques: *lo que se quiere decir* y *cómo se quiere decir*. Esta apuesta dicotómica ayuda a aliviar el peso que se carga sobre la justificación —"yo quise representar aquí", "este objeto representa"—; y buscar retomar una tradición que se remonta a las organizaciones iniciales de los currículos escolares (*Trívium* y *Quatrivium*), dándole

---

[1] Autores como Arthur Efland (2002; 2003) o Therry De Duve (2013) han hecho estudios e investigaciones que muestran esos tránsitos de los modos de hacer arte y su adaptación a las esferas de educación formal o informal de universidades y academias.
[2] Una ampliación sobre los procesos de traducción y el tránsito de los consensos que se tienen sobre el arte a los planes de estudios de programas de artes universitarios, fue desarrollado en el proyecto *Buena copia / Mala copia. Trayectos de creación en* arteducación y puede ser visto en el libro (en publicación) *(In)tensiones que (impulsan) la formación de artistas.*


REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310

un mayor énfasis a la retórica, a ese arte del decir que requiere de una experiencia y conocimiento preciso del medio para vehicular esa persuasión que se busca con el arte.

Sobre la retórica, el filósofo estadounidense Graham Harman (2019) nos dice que *"se ocupa de las estructuras o raíces ocultas de cualquier situación discursiva"* (p. 233) y que es el *"método para trabajar y manipular los* enthymemes *[entimemas]*[3] *de fondo, y no en el de los contenidos explícitos"* (p. 241). Desde esta aproximación a la retórica se puede hallar las bases para considerar la fuerza operativa de estos dos bloques de organización del hacer del arte, ya que hacer arte es buscar principalmente dentro de un fondo no visible (*lo que se quiere decir*), los elementos imagéticos y materiales (Soto, 2022) que den inicio a una articulación de orientación (Ahmed, 2019) y así, reflejar y manifestar esta imagen inicial desde el fondo de uno de los medios con los que el arte suele expresar sus articulaciones (*cómo se quiere decir*).

Igualmente, proponer esta división dicotómica del hacer del arte, ayuda a organizar el acompañamiento de los procesos de creación en las escuelas universitarias, toda vez que centra los esfuerzos y la atención en dos puntos complementarios y con ello, se logra detallar los intereses de artistas en formación como la traducción y comprensión que estos hacen en la elección del *cómo decir*. Sucede así, porque no basta con hallar una simple justificación que articule el paso entre el *qué* y el *cómo*, sino que es necesario construir toda una estructura de pensamiento y acción que soporte los tránsitos y que aminore el desgaste de sentido que erosiona la ecuación cada vez que se acude a un tropo de justificación. Igualmente, fortalecer desde la retórica —con esta perspectiva que resalta Harman— un proceso de enseñanza-aprendizaje del arte y de sus procesos creativos, evidencia que más que *decir* algo sobre un ejercicio artístico o sobre una obra (justificar), lo que importa es *mostrar* la comprensión a la que se ha llegado y que es reflejada con la profundidad del diálogo visible en la escogencia más adecuada del medio y de las herramientas e instrumentos apropiados para decir *lo que se quiere decir* (presentar).

No hay que olvidar que al justificar con el tropo "representativo" se reitera, a su manera, una idea arraigada en la inspiración, el talento y la motivación desencarnada e incuestionable de ese "genio" que aún pervive fantasmalmente en el campo de arte, claro, con su respectiva traducción a esta época en la que vivimos[4]. La exigencia en la comprensión de un hacer específico se ve truncada cuando no se va a ese fondo que pervive latente en la conexión que se tiene que establecer entre los bloques de organización creativa, y que a la postre, es el que resume el trabajo artístico. Porque más que justificar

---

[3] Harman (2021) en su libro *Arte y objetos*, amplía la descripción de los entimemas así: *"El concepto de la Retórica de Aristóteles en el entimema, aquello que queda implícito en el discurso. Un ejemplo clásico es decir de alguien en la antigua Grecia que ha sido tres veces coronado de laurel, sin hacer explícito el hecho —obvio para cualquiera que haya vivido en ese tiempo y lugar— de que ha sido campeón en los Juegos Olímpicos. Al omitir información y funcionar como una suerte de 'silogismo truncado', el entimema comunica más de lo que afirma abiertamente. Es por eso que tanto autores, desde Platón en adelante, han visto a la retórica como una forma de manipulación, incluso cuando no dice nada falso. Implica 'una completa interrelación entre el artífice y el lector del entimema. Este último debe llenar el vacío dejado deliberadamente abierto por el primero: debe proporcionar lo que falta para sacar sus propias conclusiones' [Arthur Danto,* The Transfiguration of the Commomplace*]"* (p. 219).

[4] ¿Cuál es y será ese *zeitgeist* que representará esta primera mitad del siglo XXI? ¿La (des)aceleración veloz de la in-formación que de-forma? Este *zeitgeist* que ya está con nosotros y que aún no podemos caracterizar con precisión, es el que nos propone imperativamente la comprensión con la que cual tenemos que lidiar ahora y que se refleja en los modos y maneras como encontramos actitudes que, aunque contradictorias porque no mantienen una lógica prevista en la tradición hegemónica que organiza nuestros comportamientos occidentalizados, son los indicios de la erosión y la manifestación del cambio: ya estamos en nueva era.

ISSN: 2718-8310

la toma de una decisión, lo que se tendría que hacer es *presentar* la conexión que se ha establecido entre *lo que se quiere decir* y *cómo se quiere decir*, conexión que, retóricamente, a la manera de un entimema, mostrará la profundidad a la que se ha llegado en el conocimiento de las motivaciones que se esconden en el *qué* y en la sensibilidad impregnada que puede producir y que, igualmente, se esconden en el *cómo*.

Todas estas situaciones son recurrentes en las clases[5] en las que acompaño a artistas en formación a organizar y comprender sus intereses y motivaciones para la realización de esa obra final que los presente como artistas formados; y que tuve la oportunidad de sistematizar y profundizar en la realización de los proyectos de investigación y creación *Buena copia / Mala Copia. Trayectos de creación en arteducación* y *Escenificar un ambiente propuesto.* En estos ejercicios compresivos del hacer del arte desde y con la praxis de la creación, son los que me han puesto en el tono de considerar una apuesta por resaltar el presente, ya que en él se puede concentrar el mayor esfuerzo del proceso creativo, porque las conexiones que se hacen entre el *qué* y el *cómo* sólo son posibles y plausibles en la permanente actuación del presente. De ahí que la justificación no sea la mejor alternativa para establecer conexiones, ya que ella da sólo una excusa que generalmente es rebatida cuando se pierde la ligación que la produjo o cuando se pierde la relación particular que la hizo aparecer. Con el presente se pueden volver a activar las conexiones y en el presente, las conexiones deben estar siempre activas para (re)crear sin interrupciones, la apuesta comunicativa que se concentra en cada una de las piezas artísticas que se producen tanto dentro como fuera de las escuelas de arte.

Qué se quiere decir, cómo se quiere decir y la conexión con la emergencia del presente

El trabajo del arte, de sus disciplinas y lenguajes, caracterizado aquí en dos bloques organizativos (el *que se quiere decir* y el *cómo se quiere decir*), marcan un punto de concentración con el cual podremos acercarnos al presente en el arte y, más que eso, a buscar un arte en presente. Sin embargo, antes de continuar con esta ex–posición, tendríamos que caracterizar un poco más los bloques de organización para, de esta manera, resaltar la importancia que tiene para el arte el presente y, especialmente, su inherente conexión con todas las dimensiones y actitudes que se han ido sumando con el paso de los años a esa condición humana que permite la existencia de las particularidades de una cultura.

Para ello, me gustaría aventurar una definición de la *representación.* Aunque, como se dijo anteriormente, la representación no (me) representa, no podemos desechar sus efectos y afectos con premura, toda vez que ella es inherente a todos nuestros comportamientos humanos, y más que eso, es fundamental para el arte y para los procesos de enseñanza-aprendizaje. Por esto, si reparamos previamente que *"las representaciones que nos propone el discurso dominante son imágenes vacías, imágenes homogéneas que no dejan de acrecentar la creencia del aplastante cierre imaginario"* (Soto, 2022, p. 36), habría que retomar una postura que disponga a la *representación* como una operación que abre y despliega las otras operaciones que dan los matices necesarios para enfrentar la tarea de comprender y extender el mundo que nos fue legado. La *representación* debe acercarse más a las

[5] En cursos que toman genéricamente el nombre de *Taller de Proyectos* y que se ofrecen en el programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima (Colombia).

ISSN: 2718-8310

profundidades subyacentes (en ese fondo con el que trabaja la retórica) de toda manifestación cultural —incluidas en ella las dimensiones sociales, económicas, políticas y, por supuesto, biológicas y ambientales—, que van desde acciones menos complejas, como servirse un vaso de agua, hasta las más complejas, como hacer una pieza de arte. Tanto la una como la otra requiere de elementos, conceptos y perceptos que pueden ser aprendidos y enseñados, y, en un juego de (re)presentaciones, representacionalmente *(re)presentar* las maneras cómo nos apropiamos y acoplamos al mundo. En línea con esto podemos considerar la *representación* como una descripción que permite la percepción, para pensar que ella está compuesta de esquemas que reflejan lo "real" de un "virtual" que, a su vez, está compuesto de los mismos esquemas y con los cuales se realiza una conexión para la aparición de un relato —y de una relación— que puede tener diversos usos posibles.

Con lo "real" y lo "virtual" que se propone en esta definición de la *representación*, se aprecian correspondencias o se puede cualificar con mayor precisión lo *que se quiere decir* y *cómo se quiere decir* de la siguiente manera:

a). *Qué se quiere decir* → virtual → concepto.

b). *Cómo se quiere decir* → real → medio.

Este esbozo alienta, igualmente, a considerar el proceso de *representación* como una conjunción de conceptos y medios que activan las conexiones —presentes en ellos— de los esquemas con los que se describe el mundo. Reparar en la juntura de conceptos y medios, o como se ha venido diciendo aquí, entre lo *que se quiere decir* y *cómo se quiere decir*, abre la posibilidad de pensar que el arte, junto con sus disciplinas y lenguajes, tiene un diálogo directo con el presente que se requiere para juntar estos dos bloques y que se evidencia con mayor amplitud cuando hay una relación fuerte entre conceptos y medios. En otras palabras, cuando *lo que se quiere decir* encuentra, en una conversación franca y directa con el medio (disciplina o lenguaje del arte) que se quiere usar para transmitir un interés, sentimiento o emoción, las conexiones implícitas y explícitas que subyacen en cada una de las operaciones contenidas en él, es que ese *cómo* refleja o asume el *qué* para que produzca, materialmente, el objetivo que se traza desde ese interés, sentimiento o emoción, caracterizados, especialmente, por ese matiz que imprime un concepto. Al final, lo que se termina produciendo de esta conjunción y después de la conversación entre conceptos y medios, es la aparición y manifestación de un objeto artístico —o de un evento— que, si guarda y reproduce en su superficie la fidelidad y profundidad de la conversación entre el *qué* y el *cómo*, tendrá la fuerza recíproca de renovación para establecer, en igualdad de proporciones, la conversación con los espectadores.

Y sí nos permitimos resaltar este *qué* y este *cómo*, al acudir a la física y a sus comprensiones que se aventuran para comprender los comportamientos de las partículas que forman la materia en la escala de la mecánica cuántica, podemos asumir que el *qué* y el *cómo* son fenómenos —por la naturaleza misma de esta escala micro que se estudia—imprecisamente precisos y volátiles, y usan la conjunción de partículas reales (como protones o neutrones) y partículas virtuales (como antiprotones o antineutrones) para equilibrar las interacciones de la materia y corresponder así un comportamiento plausible en nuestra escala visible. Lisa Randall (2012), sobre la interacción de partículas reales y virtuales, nos dice:

> *"No sólo las interacciones directas entre partículas físicas, sino también las* interacciones indirectas*, las que implican partículas virtuales, desempeñan su papel a la hora de transmitir una fuerza. Al igual que la opinión del amigo está influida por todo el que habla con él, la interacción neta entre partículas es la suma de todas las posibles contribuciones, incluidas las que provienen de las partículas virtuales. Y como la importancia de las partículas virtuales depende de las distancias implicadas, la intensidad de las fuerzas depende de la distancia"* (p. 199).

La virtualidad de un concepto y, por lo tanto, de lo *que se quiere decir*, toma como elemento articulador todos los esquemas con los cuales contamos, describimos y orientamos el conocimiento del mundo; esquemas que están influidos con todas las conversaciones que, como artistas con trayectoria y artistas en formación, tenemos con nosotros y con otros. A partir de este estado virtual (que no está visible aún), comienza un proceso de visualización y materialización donde el estado real aportado por (el) medio de las disciplinas y lenguajes del arte, permiten acortar la distancia entre cada uno de estos estados para lograr la aparición de la conjunción y la consolidación —o la transformación—, reiterémoslo, de lo *que se quiere decir* en ese *cómo*, un *cómo* que debe conjugar toda la potencia del medio para elevar la eficacia que se atrapó en ese concepto interesado, emocionado y sentido.

Cuando la distancia virtual de lo *que se quiere decir* pierde la distancia habitual con la dimensión real del *cómo se quiere decir*, es que se producen las primeras expresiones de acción imagética y aparece un primer recorte representativo (la *representación* de la que no podemos huir y que está siempre presente a cada momento), que aún sigue oculto dentro de la virtualidad de la imaginación. En este sentido, el acorte de la distancia que se inicia con este primer recorte, sigue una ruta de expresión exponencial para superar la dimensión virtual del concepto y de esta manera, encontrarse con la dimensión real del medio para que ese reflejo esquemático (e imagético) se sincronice en una sola posición de tres instancias que son y se presentan en un mismo instante —en un mismo presente— como *salida* de lo concentrado por el *qué* y el *cómo*; *encuentro* de ese *qué* y ese *cómo* que vibraron con fuerza para reflejarse y manifestarse; y *finalización* de la salida y del encuentro que será visible con la materialización (aparición) de una pieza artística. Es en este encuentro y conjunción donde está la manifestación de un presente —del arte, de los medios del arte y la cultura y de los artistas—, y es el que permite la condensación de una imagen que se torna, desde el mismo instante de su aparición, en una imagen reproducible.

Y, al igual de lo que sucede con la *representación*, la imagen reproducible contiene también la conjunción de tres manifestaciones del presente que colisionan para formar ese *presente* de la conjunción: el presente que encierra el *que se quiere decir*; el presente que está guardado en el *cómo se quiere decir* y que se activa al encuentro con el *qué*; y el presente del encuentro y de la manifestación de la pieza, que no es otro que presente continuo de esa imagen que ya es susceptible de *reproducción*.

El presente es algo de lo que se habla a menudo y aunque pareciera que sí, es a lo que menos se le presta atención. Todo lo que se envuelve de presente[6], o todo aquello que creemos que es el presente, está

[6] Para Andrea Soto (2022) *"el presente es una unidad divida"* (p. 34); y lo relaciona con un *"vínculo"* que *"une a las actividades (comunes) a partir de su disparidad"* (p. 34).

atrapado en consideraciones lineales —remanentes de lógicas lineales— hacia el pasado o hacia el futuro, haciendo que el presente siempre se presente con los "ojos" de un pasado futuro o de un futuro pasado. Atender al presente es una consideración que trabajan con mayor incidencia algunas filosofías de vida con el budismo o el hinduismo y que concretizan en la meditación. Sin embargo, en el caso del arte, cuando se toman en cuenta con mayor atención y detalle los tres presentes que se encuentran y colisionan en un ejercicio de retórica (creación) que busca en el fondo, recordemos, "las estructuras o raíces ocultas de cualquier situación discursiva" (Harman, 2019a, p. 233), es que se puede narrar, o mejor, describir en estricto rigor etimológico, esto es, volver a presentar (*representar*), el encuentro de los presentes y la manifestación de su conjunción. La iteración que se hace con esta descripción es la que abre la percepción para descubrir las conexiones inherentes a este encuentro y que muestran —en las condiciones materiales del *cómo* afectadas por la fuerza que le imprime el *qué* (y viceversa)— los elementos constituyentes de aparición y acontecimiento de la imagen recortada del encuentro, imagen que se torna a la vez, como ya se dijo, *representación* y *reproducción*.

Aquí, a esta altura, podemos vincular de nuevo a esta conversación a Nancy para resaltar con él esa presencia siempre presente del presente y que podemos encontrar en cada manifestación artística que conjugue con la mayor fuerza copulativa posible, el encuentro resultante de lo *que se quiere decir* y *cómo se quiere decir.* Nancy (2013) nos dice:

> *"El presente de la presencia no está en el tiempo, está antes del tiempo y va a su encuentro. O bien, está dentro del tiempo, no en su curso, sino en su corazón y en su oquedad más íntima. Se trata del tiempo puro sustraído a la temporalidad: se trata del espacio donde el tiempo puro se abre y se inexpone. El espacio no representa el tiempo, como una línea que representaría la figura inmóvil de un proceso móvil, sino que el espacio abre el tiempo, distiende el tiempo, distiende el instante mismo para disponer ese presente que no pasa, y que es el propio tiempo, la negatividad planteada aquí por sí misma. El espacio es en ese modo el origen del tiempo. Es a la vez su punto cero y toda la extensión de su sucesividad. Es la apertura del tiempo la simultaneidad de su espaciamiento"* (pp. 218-219).

El punto de encuentro, la conjunción y juntura de los bloques organizativos del arte, es la que nos permite darle una orientación a estas palabras de Nancy y pensar en ese punto (espacio) y en ese instante (tiempo) de la aparición del encuentro, ya que es en él donde *emerge* ese presente —presencia que es a la vez espacio y tiempo— para recordarnos que lo más valioso del arte es precisamente eso, que nos ayuda a comprender lo que generalmente pasa inadvertido: que el presente es lo que hace presente la totalidad de nuestra percepción, y por tanto, de ese mundo que es presentado y representado por su *presencia*.

Ahora bien, el carácter de la presencia de la unión fuerte de lo *que se quiere decir* y *cómo se quiere decir*, nos mostrará siempre —o nos hablará desde— lo que es conocido por nosotros para buscar en ello —desde la compulsión por una satisfacción emotiva y sentimental—, algo que nos permite anticipar —con una atención profunda a lo que está delante nuestro— los movimientos de la evolución del presente. Y en esto, el arte, tendría mucho que exponernos.

Por un arte en presente

En su artículo *La extinción de la internet: política, redes y plataformas,* el investigador de los medios y la cultura holandés, Geert Lovink (2024), se pregunta "*por los tipos de prácticas artísticas que están marcando la diferencia"* (p. 14), en el marco de pensamiento de esta época rápida y veloz que, autores como Franco "Bifo" Berardi y Bernand Stiegler, consideran que su *"sociedad necesita, antes que nada, enfrentar el abismo"* (p. 13). Lovink piensa que esta idea de enfrentar el abismo es producto del *"descontento político, en el corazón del inconsciente social"* y que, por lo tanto, *"en lugar de seguir administrando procedimientos disfuncionales"* habría que *"ensayar colectivamente, y practicar, nuestra desaparición y reaparición"* para tener así una *"salida"* (p. 13). Él encuentra esta salida en la *"estética investigativa",* que se dirige a *"mapear la evidencia y forjar conceptos y críticas a partir de la reorganización de los hechos"* y, de este modo, *"solo puede estar en el comienzo de un proceso de transformación*" (p. 14).

Esta aproximación a la estética como una estrategia transformadora —y no sólo desde la estrategia sino desde una reflexión sobre la cognición—, es la que lleva a Harman (2021) a proponer, dentro de la Ontología Orientada a Objetos (OOO)[7], igualmente, que *"la estética es filosofía primera porque la estética descansa en el carácter no literal de sus objetos, lo que quiere decir que no son parafraseables en términos de cualidades"* (p. 58). Para Harman (2021), la estética, y a su vez el arte, construyen *"entidades o situaciones genuinamente capacitadas para producir belleza, lo que implica una tensión entre objetos reales ocultos y sus cualidades sensibles"* (p. 17). Esta atención a la "belleza" o a las "cualidades sensibles" de los objetos[8], es la apuesta de Harman por resaltar la importancia que tienen estos, ya que ellos ejercen un *"cautivante efecto emocional que para los humanos acompaña frecuentemente este evento"* (Harman, 2019, p. 153); siendo este evento el que aquí se ha querido proponer como el del encuentro del *qué* y el *cómo* y la aparición de una pieza artística.

Es desde este sentido que podemos considerar también, que el presente que se abre con este encuentro puede ser uno de estos objetos con los que trabaja la OOO. Poner este matiz en consideración nos hace resaltar que cada encuentro de conceptos y medios —dentro y fuera del arte— produce una fuerte

---

[7] *"La ontología orientada a objetos (…) de Graharn Harman y sus colaboradores estadunidenses —Levi R. Bryant, Ian Bogost y Timothy Morton— surge como un desprendimiento del movimiento filosófico conocido como ´realismo especulativo', fundado por el francés Quentin Meillassoux, los británicos Iain Harnilton Grant y Ray Brassier, y el propio Harman"* (Ralón, 2016, p. 211). Para una ampliación y presentación de esta apuesta filosófica, ver el texto de Laureano Ralón (2016) *Hacia una nueva cuaternidad: Graham Harman y la ontología orientada a objetos.*

[8] Sobre los objetos, escribe Harman (2021): *"En la perspectiva de la OOO, sin embargo, 'objeto' tiene un sentido mucho más amplio que cosa material sólida. Para un pensador orientado al objeto, todo —incluidos eventos y performances— puede contar como objeto, siempre y cuando cumpla con dos criterios simples: (a) no ser reducible, en sentido descendente, a sus componentes y (b) no ser reducible, en sentido ascendente, a sus efectos"* (p. 20). Y continúa ampliando esta reflexión al arte: *"Es bien conocido que el programa de la OOO pone el énfasis en los objetos considerados independientemente de sus relaciones, rompiendo frontalmente con la actual tendencia relacional en la filosofía, el arte y casi en cualquier otro campo. Por "relacional" entiendo la noción según la cual una obra de arte (o cualquier objeto) se define intrínsecamente por algún modo de relación con su contexto. En filosofía esto recibe el nombre de "relaciones internas", y la OOO se opone a la tradición que toma las relaciones como externas a los términos que involucran: una manzana, exceptuando algunos casos excepcionales, continúa siendo la misma manzana sin importar lo que ocurra con el contexto. Ahora bien, la consideración del objeto independientemente de sus relaciones evoca claramente el "formalismo" en arte y crítica literaria, aquello que resta importancia a los aspectos biográficos, culturales, sociales o políticos de las obras de arte, considerando la obra como un todo estético independiente"* (pp. 21-22).

ISSN: 2718-8310

llamado que hace que la búsqueda a emprender sea una que refuerce esta *"alusión y atención (*allure*)"* (Harman, 2019b) presente en esta concepción que se hace de la estética en la propuesta filosófica de Harman. Una búsqueda en este sentido y con esta orientación (Ahmed, 2019), y siguiendo lo expuesto sobre la retórica, llevaría a entrar en un vacío y desde él *"liberar la energía necesaria para crear nuevos principios"* (Lovink et al, 2024, p. 23).

El arte requiere emerger con una táctica cuya aproximación supere el desgaste presente en las *"imágenes del presente",* que lo que *"evidencia más bien es que el régimen de representación es por excelencia, no tanto el del exceso de apariciones, sino el exceso de desapariciones"* (Soto, 2022, p. 34). Invocar el tropo representativo —ese insistente "lo que quise representar aquí"— es quedarse en un estrato que no hace alusión y tampoco pone la atención en el mismo instante ni en ese tiempo continuo de la pieza artística que se renueva cíclicamente con el *presente* de la *representación* y la *reproducción* para provocar un estado de suspensión (*epojé*) y, de esta manera, inducir una conexión que amplifica la percepción con la que nos representamos el mundo. En este caso, *presentar* —el presente de la presentación— es traer no sólo esa novedad que tanto se pregona, sino el carácter fundamental de lo que se necesita para cualquier aprendizaje: atender a lo que está enfrente.

Sin embargo, atender a lo que está enfrente es algo que generalmente pasa desapercibo. La dificultad subyacente a esta situación, además de la disipación de la atención provista por la (des)aceleración que imprime nuestra dependencia eléctrica y electrónica y por la voracidad por la que esperamos actualizaciones en forma de clips, reels o "estados" de WhatsApp o Instragram, está en el entumecimiento (*numbness*) que producen los medios como lo propone Marshal McLuhan (1996), medios que debemos entenderlos en ese sentido amplio propuesto por él —en el cual se encuentran tanto el número, la ropa, el dinero como los medios de comunicación masiva a los que estamos tan habituados ahora—. Este entumecimiento se produce porque cada medio, al ser una extensión —en la propuesta de McLuhan—, *"amplifica un órgano, sentido o función, que inspira al sistema nervioso central el gesto protector por entumecimiento de la zona extendida, al menos en cuanto a la inspección directa y percepción se refiera"* (McLuhan, 1996, p. 185). También, en el caso del arte, por el reiterado trabajo en alguno de los dos bloques —ya sea sobre el *que se quiere decir* o sobre el *cómo se quiere decir*— que hace que la conjunción necesaria para la activación del presente del arte se aleje hacia la preeminencia de los conceptos o hacia la exuberancia de lo disciplinar; olvidando de paso que hay gestos que constituyen *"formas de alineación cultural"* (Soto, 2022, p. 82), los cuales requieren —al igual que la desmedida atención al *qué* o al *cómo*— *"prácticas y experimentaciones que deshabitúen nuestros gestos en los modos en los que han sido formados"* (Soto, 2022, p. 82-83).

Acudir entonces, como se ha intentado proponer aquí, a la unión fuerte de lo *que se quiere decir* y *cómo se quiere decir* que presenta la conjunción de la *representación* y de la *reproducción;* a la retórica que busca en el fondo la estructura discursiva del *qué* y del *cómo;* y a esa estética que quiere resaltar las conexiones que se establecen en la expectación y contemplación de un objeto o lenguaje artístico, nos lleva a seguir los análisis que hizo el filósofo colombiano Sergio Roncallo-Dow (2011) al concepto de medio en Marshal McLuhan para reconocer que *"la elevación al estatus artístico de un medio [del arte] anterior no debe conducir a la contemplación embelesada de un "contenido" de la obra sino, más bien, la toma de conciencia del propio presente…"* (p. 343). La alusión y atención a la conjunción del *qué* y

ISSN: 2718-8310

del *cómo "… creada por artistas"*, sigue lo dicho por McLuhan [El medio es el masaje]: *"proporcionan recursos de atención directa y nos permiten ver y comprender con mayor claridad"* (p. 345) eso que está enfrente nuestro. Es que, los artistas, además de los niños, serían unos de los pocos que pueden ver, comprender y decir que el emperador sí está desnudo[9] para advertirlo.

Por ello, el arte, sus disciplinas y sus lenguajes no deben presentarse de manera aislada, pensando únicamente por la instrumentalización del contenido o por la instrumentalización del medio mismo. Debe producir un punto de conexión perceptiva que conecte la totalidad de la medios y conceptos para advertir y aludir, de esta manera, la presencia de lo que ha estado invisibilizado por la tradición y el entumecimiento, para presentar y advertir las condiciones reales a las que nos enfrentamos en ese futuro ya presente en nosotros. Atender al presentar, buscarla la "presencia del presente" generará la concentración de masa crítica para analizar la cantidad de *(re)presentación* y *(re)producción* que se tiene que condensar por el arte para llamar la atención de nosotros a ese presente que se presenta cuando se presenta el presente de una pieza de arte. Tanto el arte como la realidad requieren de la (re)definición de lo que está contenido y mediado en ellos para, de esta forma, (re)conocer como McLuhan propone, que "*el modo mismo de comprender el mundo del hombre no puede constituirse en una actividad unisensorial o unidimensional"* (Roncallo-Dow, 2011b, p. 224). Porque el arte, en palabras de Eric McLuhan (2015), *"disloca perpetuamente nuestras respuestas sensoriales habituales, ofreciendo un estímulo muy abstracto o escaso y selectivo"* (p. 984).

Arte en presente

En lo que se ha intentado exponer hasta aquí, se ha querido mostrar la apuesta que, a mi juicio, debemos embarcarnos para *"despertar y ver que el apagón se ha vuelto sistémico"* (Lovink et al, 2024, p.16). Hacer alusión y atender a lo que está enfrente del arte, de sus disciplinas y sus lenguajes, permite no sólo ver la dimensión implícita y explícita que se junta en el *que se quiere decir* y *cómo se quiere decir*, sino la extensión del arte hacia los lenguajes, donde las *"prácticas comunitarias y los movimientos sociales"* (Soto, 2022, p. 84) son en extremo relevantes, y donde se requiere que los "*gestos también sean reinventados, reevaluar en cada caso la complejidad y la complicidad con los modos en los que se pone el cuerpo para levantar imaginarios"* (Soto Calderon, 2022, p. 84).

El arte y su educación debe sumar esfuerzos para conciliar el mundo presente, tomando como punto de partida el sustrato de sentido en el que nos encontramos, que como bien se puede suponer, contiene ya en él sustratos del pasado y por supuesto, del futuro, para ver en ellos los modos, maneras, comprensiones y gestos que habrían de señalarse para pe(n)sar, analizar, controvertir, y llegado el caso, curar. El arte no tiene que estar anclado a elementos de acción que, a juicio de hoy, están fuera de consideración por centrarse en discusiones que no ayudan a pensar en la urgencia y la emergencia de un

[9] Esta figura es propuesta en el cuento de Hans Christian Andersen *El traje nuevo del emperador*, donde un niño es el que grita la condición del emperador con su traje invisible, el cual todo el mundo alababa sin decirle, especialmente, que era lo que pasaba cuando él lo usaba. Esta figura es trabajada por Marshall McLuhan en un texto titulado *The Emperor's Old Chothes* que retoma Roncallo-Dow en su libro de 2011 *Más allá del espejo retrovisor. La noción de medio en Marshall McLuhan.*

ISSN: 2718-8310

mundo que cae con la fuerte desaceleración que le imprime la velocidad: los efectos del ahora solo se sentirán en (millones de años) futuro(s).

Hay que dejar de lado las expresiones y los gestos que no permiten hablarnos con dureza, para no seguir jugando el juego de representaciones donde términos como "proceso", "archivo", "territorio" o un largo "etcétera" es la moneda de cambio y de uso para el artista formado y el artista en formación. Acudir sin remedio a ese tropo representativo del "quise representar aquí", hace que sigamos en un movimiento circular que no reconoce la superficie ni la profundidad de lo ineluctable. El arte, y, lo que es más, el arte en su presencia y su presentación, debe reconocer que la pregunta primordial que media entre lo (des)conocido se encuentra en la conjunción del *qué* y el *cómo* con ese presente que se expresa en lo social, lo económico, lo político o ambiental, para proponer alternativas de aproximación y desentrañar lo desconocido y, de esta manera, anticipar nuestros próximos movimientos como sociedad en un planeta en constante cambio. Reparar en la unión fuerte de medios y conceptos, nos muestra que el hacer del arte es un hacer presente que comparte un estar específico —un *zeitgeist*— lleno de alusiones y persuasiones que se juntan en un solo punto de espacio y tiempo, para coexistir recurrentemente en la división y encuentro de medios y conceptos, realidades y virtualidades, artistas y obras, obras y espectadores: en todos ellos estará el presente siempre del arte. En palabras de Andrea Soto (2022):

> *"La práctica artística, en ocasiones, puede abrir otro tiempo, impedir al tiempo seguir formándose en la forma que lo ha hecho, para lo cual no debe estar fuera de su tiempo, sino implicada cuidadosamente en él. Debe tener fija la mirada en su tiempo, pero para hacerlo debe producir esa mirada, no dejarse cegar por las luces de su época; solo así puede alcanzar lo 'no vivido de todo lo vivido' [Giorgio Agambem,* Qué es lo contemporáneo*]"* (p. 145).

Será entonces la presentación, o mejor, el arte *en presente* —con el peso que se ha querido describir aquí—, el que presentará y mostrará los esquemas que contendrán esa esencia proporcional (del presente) para exponer la presencia del presente a las que nos habituamos pero que siempre se nos escapa.

Referencias

Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros.* Ediciones Bellaterra.

Ayala S., Oscar J. y Benítez, Ingrid J. (en prensa). *(In)tensiones que (im)pulsan la formación de artistas.* Sello Editorial Universidad del Tolima.

De Duve, T. (2013). When form has become attitude - and beyond. En Kocur, Z. & Leung, S. (Eds.). *Theory in Contemporary Art since 1985*. (2nd Ed. pp. 21-33). John Wiley & Sons. Inc

Efland, A. (2002). *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales.* Paidós.

ISSN: 2718-8310

Efland, Arthur; Freedman, Kerry; Stuh, Patricia. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Paidós.

Gombrich, E. (1998). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Editorial Debate.

Groys, B. (2016). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Caja Negra Editores.

Harman, G. (2019a). *Hacia un realismo especulativo. Ensayos y conferencias.* Caja Negra Editora.

_________ (2019b). De la causación vicaria. En Avanessian, Armen (ed.). *Realismo especulativo.* Editorial Materia Oscura. (pp. 129-159).

_________ (2021). *Arte y objetos.* Enclave Libros.

Lovink G; Scolari CA, Pérez-Altable L. (2024). La extinción de internet: política, redes y plataformas. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Departament de Comunicación. 36 p. DOI: https://doi.org/10.31009/cr.2024.09

McLuhan, E. (2015). La teoría de la comunicación de Marshall McLuhan: el butronero. *Palabra Clave.* 18(4). 979-1007. DOI: 10.5294/pacla.2015.18.4.2

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del cuerpo humano.* Editorial Paidós.

Melo, A. (2012). *Sistema da arte contemporânea.* Sistema Solar.

Nancy, J. (2006). *Las musas.* Amorrortu.

________(2013). *La participación de las artes.* Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia.

Pérez-Altable, L. (2024). La extinción de la reflexión: el impacto de las plataformas digitales en el populismo de extrema derecha. En Lovink, Geert, Carlos A. Scolari y Laura Pérez-Altable. *La extinción de internet: política, redes y plataforma.* Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra. Comunication Reports 09. Doi: https://doi.org/10.31009/cr.2024.09

Ralón, L. (2016). Hacia una nueva cuaternidad: Graham Harman y la ontología orientada a objetos. En Mario Teodoro Ramírez (coord.). *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI.* Siglo XXI Editores.

Randall, L. (2012). *Universos ocultos. Un viaje a las dimensiones extras del cosmos.* Acantilado.

Roncallo-Dow, S. (2011). *Más allá del espejo retrovisor. La noción de medio en Marshall McLuhan.* Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material.* Ediciones Metales Pesados.


REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310



Oscar J. Ayala S.

Es profesor en el Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad del Tolima.

Como artista plástico, magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia y doctor en Artes Plásticas de la Universidade do Porto (Portugal), reflexiona especialmente sobre la experiencia del lugar, el paisaje, los medios y el ambiente en obras pictórico-visuales, tomando la técnica, la percepción y la (re)presentación como ejes de pesquisa. Uno de sus últimos proyectos se titula: Escenificar un ambiente propuesto.